

Rolf Breuer über

Hans Zender: *Schuberts Winterreise – Eine komponierte Interpretation\**

Die musikalische Substanz vieler Lieder von Schubert ist so sehr viel größer als die Lieder selbst, daß man der Versuchung durchaus erliegen kann, sie deutlicher, virtuoser oder stärker herausbringen zu wollen. Da sitzt man am Klavier und spielt, variiert und verlängert immer wieder bestimmte Passagen, derer man nicht satt wird, vielleicht aus den „Trocknen Blumen“ oder aus „Im Dorfe“, vielleicht die Übergänge von Moll nach Dur, wenn aus schwarzer Melancholie weißer Schrecken wird. Liszt war geschmacklos genug, seine aufgedonerten Bearbeitungen einzelner Schubert-Lieder für Klavier solo sogar aufzuschreiben und zu veröffentlichen.

Hans Zender<sup>1</sup> ist jetzt der Versuch gelungen, die Musik der *Winterreise* zu verdeutlichen, ohne sie zu banalisieren oder zu sentimentalisieren. In seiner „komponierten Interpretation“ (1993 uraufgeführt, 1995 auf CD) beließ er den Gesangspart weitgehend unangetastet, während er den Klavierpart zum Instrumentalkonzert orchestrierte. Als Gipfelwerk der Gattung steht Schuberts Liederzyklus

in der Gefahr, zur Selbstverständlichkeit zu werden, sei es im Konzertbetrieb mit seinen bürgerlichen Riten von Frack und Förmlichkeit, sei es beim privaten Abhören auf Schallplatte oder CD mit einem Glas Wein neben dem Sofa. In diesem Sinn ist die wichtigste Funktion von Zenders Arrangement, uns die *Winterreise* mit ihrem Reichtum an unvergleichlicher Musik und mit ihrer Dramatik auf engstem Raum wieder neu hören zu lassen. Vor allem gelingt es Zender, die Schrecken in Schuberts Partitur wieder hörbar zu machen.

Dabei ist der Zugriff von Zenders komponierter Interpretation – angesiedelt zwischen Bearbeitung (Instrumentalisierung) und Neufassung – von Lied zu Lied recht unterschiedlich. Oft bleibt sie ganz nah beim Original, fast wie eine bloße Orchesterfassung, beispielsweise beim „Lindenbaum“. Andere Lieder sind deutlicher verändert, wobei die Veränderungen vor allem darin bestehen, die musikalische Tradition fortzusetzen, die von Schubert ausging, bis hin zum Fin-de-siècle-Gestus Mahlers oder zum Expressionismus Bergs. Zenders

\* Hans Peter Blochwitz, Tenor, und das Ensemble Modern unter Hans Zender. 2 CDs mit insgesamt 90 Minuten Spieldauer. RCA Victor/BMG 09026 68067 2. DM 36,00.

<sup>1</sup> Zender, 1936 geboren, studierte in Freiburg und Frankfurt Klavier, Dirigieren und Komposition, war in Bonn, Kiel und Hamburg als Dirigent und Generalmusikdirektor tätig, arbeitet seit 1988 als Professor für Komposition in Frankfurt. Zwei seiner bedeutendsten Kompositionen sind die Opern *Stephen Climax* (1986, nach Joyce) und *Don Quijote* (1989-91).

Bearbeitung setzt sozusagen frei, was musikalisch in Schubert angelegt, aber unter der klassisch-gebändigten Oberfläche verborgen ist. (Übrigens geschieht das nie mit überlegener oder gar ironischer Geste, sondern mit ernster Liebe, auch bei Passagen in Müllers Gedichten, die wir heute als romantisch-welt-schmerzlerisch empfinden.)

Die Mittel der Veränderung sind hauptsächlich: auskomponierte Liedanfänge, Übergänge und Schlüsse, Dehnungen und Beschleunigungen, Wiederholungen und Hall-Effekte, Sprechgesang und „veristische“ Elemente. Die kompositorischen Zutaten finden sich vor allem am Anfang und am Schluß des Zyklus sowie im Übergang zur Zweiten Abteilung (vor Nr. XIII, „Die Post“). Verlangsamungen gibt es zum Beispiel in Nr. XXIII, „Die Nebensonnen“, wo die Realität sich ins Unwirkliche streckt, oder in Nr. II, „Die Wetterfahne“, wo sich zwischen den Zeilen

Der Wind spielt drinnen mit  
den Herzen  
Wie auf dem Dach, nur  
nicht so laut

und dem folgenden Vers

Was fragen sie nach meinen  
Schmerzen?

der Augenblick ins Zeitlose dehnt.

Beschleunigung findet sich etwa in Nr. XIII, „Die Post“, als dem Wanderer nach der Reflexion

Was drängst du denn so  
wunderlich,  
Mein Herz?

plötzlich wieder die Stadt einfällt,  
aus der ja die Postkutsche kommt

und in der die zurückgelassene  
treulose Geliebte lebt:

Nun ja, die Post kommt aus  
der Stadt,  
Wo ich ein liebes Liebchen  
hatt'.

Die Überschwemmung durch die Erinnerung führt zur Ungeduld mit dem eigenen Unglück.

Wiederholungen gibt es in Nr. XVIII, „Der stürmische Morgen“, oder in Nr. XXII, „Mut!“, weil der Sturm dem Wanderer derart zusetzt, daß der Sänger mit dem Lied nicht formal-korrekt weiterkommt, wie das seinem Vorläufer bei Schubert noch gelang, und mehrmals ansetzen muß. Der eindrucksvollste Hall-Effekt findet sich in der vierten Strophe der Nr. XIII, „Die Post“, als der Wanderer sich fragt, wie es in der Stadt aussehen mag:

Willst wohl einmal hin-  
überseh'n  
Und fragen, wie es dort mag  
gehn,  
Mein Herz?

Hier wird Schuberts Musik im gedehnten Nachhall zu Klängen verwandelt, in denen Zeit und Raum verzerrt sind wie in einer Fieberphantasie.

Das Mittel des Sprechgesangs steht ebenfalls im Dienst der Expressivität, etwa in Nr. I, „Gute Nacht“, als der Wanderer über die Treulosigkeit der Liebe reflektiert:

Die Liebe liebt das Wan-  
dern –  
Gott hat sie so gemacht –

und als es ihm bei der Nennung von  
Gottes Namen den Gesang ver-

schlägt. Oder in Nr. XI, „Frühlings-  
traum“, als er im Angesicht von  
Eisblumen an den Fensterscheiben  
vom Frühling träumt:

Ihr lacht wohl über den  
Träumer,  
Der Blumen im Winter sah?

und wo der Bruch zwischen Traum  
und Wirklichkeit des Wanderers  
abgebildet ist als Bruch in der  
Musik des Sängers.

Immer wieder also vermischt  
Zender Kunst und Leben, Form und  
Inhalt des Kunstwerks. Das Darge-  
stellte schlägt durch auf die Dar-  
stellung. In der Literaturwissen-  
schaft hat man das entsprechende  
Gestaltungsprinzip „imitative  
form“ oder auch „expressive form“  
genannt (und konservative Kritiker  
haben es – mit beachtlichen Argu-  
menten – beispielsweise an Joyces  
*Finnegans Wake* oder an Beckett  
gerügt). Als etwa der Ich-Erzähler  
in Becketts Roman *Malone meurt*  
stirbt, geht mit ihm der Text  
zugrunde, oder anders herum: weil  
der Text zuletzt zerfällt, muß man  
annehmen, daß der Erzähler stirbt,  
und nicht etwa, daß der Autor keine  
Lust mehr hatte.

Die deutlichsten Beispiele für die  
Vermischung der Ebene der Lebens-  
welt des Wanderers und der Kunst-  
welt des Liedsängers sind jene Stel-  
len, an denen die Windmaschine  
zum Einsatz kommt. In den Num-  
mern II, „Die Wetterfahne“, XVIII,  
„Der stürmische Morgen“, und  
XXII, „Mut!“, weht der Sturm des  
Lebens so heftig in den Konzertsaal,  
daß er die Form von Schuberts  
Musik zerstört, daß dargestellter  
Wanderer und Darsteller des Wan-  
derers ununterscheidbar werden –

vielmehr zu werden scheinen, denn  
natürlich ist die *natürlichste* Kunst  
auch nur *künstliche* Natur.

Hier sind wir an dem Punkt, der  
Zenders Bearbeitung der *Winterrei-  
se* für Ästhetiker, Kulturtheoretiker  
und gerade auch für Literaturwis-  
senschaftler besonders interessant  
macht. Zenders komponierte Inter-  
pretation ist nicht nur eine Bearbei-  
tung wie zum Beispiel Busonis  
Bach-Transkriptionen; keine Par-  
odie wie etwa Tilo Medeks Orche-  
sterfassung von Mozarts *Türki-  
schem Marsch*; keine bloße Kon-  
frontation älterer Musik mit  
modernen Ausdrucksformen wie  
beispielsweise Nikolai Badinskis  
*Trunkene Fledermaus* (nach Johann  
Strauß). Vielmehr geht Zenders  
*Winterreise* von der in den letzten  
Jahren stark herausgestellten Tatsa-  
che aus, daß wir uns der Wirklich-  
keit immer unter einer bestimmten  
Perspektive nähern, daß es keinen  
direkten Zugriff auf die Sache  
selbst gibt, also auch keinen auf die  
Kunstwerke vergangener Zeiten,  
daß wir Schubert zum Beispiel not-  
gedrungen mit Ohren hören, die  
durch die Musikentwicklung nach  
Schubert geprägt sind. Es gibt also  
keine Unmittelbarkeit zu Schuberts  
Liederkreis, sondern „nur“ Inter-  
pretationen, Vermittlungen. Dieses  
hermeneutische Prinzip ist nun bei  
Zenders Fassung absichtsvoll in die  
Musik hineinkomponiert:

Schubert + Rezeption (= Wagner,  
Mahler, Berg et al.) = Zender

In diesem Sinn steht Zenders  
*Schuberts Winterreise* in dem  
großen spätmodernen oder „post-  
modernen“ Kontext, den man mit  
Begriffen wie Vermischung der  
logischen Ebenen von Text und

Kommentar, von Kunst und Leben, Meta-Literatur, Intertextualität, Zitat, Kontrafaktur, Reflexivität, Narzißmus u. ä. umreißen kann. In den letzten Jahren hat es fast so etwas wie eine Inflation von literarischen Texten gegeben, die sich explizit auf frühere Werke des Kanons beziehen, sei es als fiktive Biographien oder Autobiographien, als Fortsetzungen, als Weiterschreiben und vieles mehr. Ich beschränke mich im folgenden – um den Rahmen einer Besprechung nicht zu sprengen – auf mein Arbeitsgebiet, die englische Literatur, und da vor allem auf Werke, die sich mit Werken befassen, die aus dem zeitlichen Umfeld Schuberts kommen.

Im Bereich des Dramas ist vor allem Tom Stoppard mit *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967) bekanntgeworden, einer absurdistischen „Ergänzung“ von Shakespeares *Hamlet*; aber auch sein Stück *Travesties* (1975) könnte angeführt werden, eine Art Fortschreibung von Wildes *The Importance of Being Earnest*. Weitere Namen und Titel können nur angedeutet werden, etwa Liz Lochheads *Blood and Ice* (1985), ein Stück über die Entstehung von Mary Shelleys Roman *Frankenstein*, oder Michael Frayns *Noises Off* (1982), eine Farce über die Provinzaufführungen einer Farce.

Im Bereich der Prosaliteratur wäre eine Liste der einschlägigen Werke unübersehbar. Nur ein paar Titel: Peter Ackroyds *Chatterton* (1987), ein Roman über Fälschungen der berühmten Fälschungen des vorromantischen Lyrikers; Amanda Pranteras *Conversations With Lord Byron ...* (1987), ein Roman, in dem

ein mit allen Daten des Romantikers gefütterter Computer nicht nur neue Erkenntnisse über Byrons Leben liefert, sondern auch ein neues Gedicht des Toten; Robert Nyes *The Memoirs of Lord Byron* (1989), die fiktive Autobiographie des aristokratischen Lebemanns; Judith Chernaiks *Mab's Daughters* (1991), ein Briefroman, bestehend aus der zum Teil authentischen, zum Teil erfundenen Korrespondenz der Frauen um Byrons Dichterfreund Shelley.

Die Reihe ließe sich fast beliebig fortsetzen. So gibt es – um nur das noch zu erwähnen – eine ganze Jane-Austen-Fortsetzungs-Industrie, an der allein in den allerletzten Jahren zum Beispiel Joan Aiken, Julia Barrett und Emma Tennant mitgewirkt haben, teilweise mit mehreren Romanen, darunter mit der Fortsetzung der Fortsetzung.

Aber nicht nur auf die Zeitgenossenschaft zu diesen und vielen anderen Werken der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik könnte sich Zender berufen, sondern auch auf Theorien, die zeitgenössisch zu Schubert (und Müller) sind. So glaubten viele der einflußreichsten deutschen und englischen Romantiker, Kunstwerke könnten nur durch Kunstwerke interpretiert werden, und erst in der Poesie der Poesie komme das literarische Kunstwerk eigentlich zu sich.

Letztlich legitimiert sich Zenders Musik aber natürlich durch ihre Qualität und nicht durch eine – immer ja auch modische – Berufung auf herrschende Theorien oder durch ihre Zugehörigkeit zu einer Bewegung. Und hier kann ich Zenders *Winterreise* nur das höchste Lob aussprechen,

daß es ihr nämlich gelingt, daß wir Schuberts so vertrauten Liederzyklus neu hören, den Schock ihrer expressiven Kraft wieder erfahren, jenen Schock, den die ersten Zuhörer, Schuberts Freunde, im Jahr 1827 im Hause Schuberts empfanden.

Da dieser Vorstellung der Komposition eine Aufführung zugrunde liegt und nicht die Partitur, muß abschließend noch kurz auf die Darbietung eingegangen werden.

Dabei kann die Doppel-CD nicht genug gelobt werden. Dem souverän und eindringlich singenden Hans Peter Blochwitz und dem subtil und expressiv zugleich spielenden Ensemble Modern unter der Leitung des Komponisten-Interpreten Zender ist eine autoritative Wiedergabe gelungen, die ich sogar definitiv nennen würde, wenn das nicht dem Geist von Zenders Unternehmen widerspräche.